

"Die schäbige Geeje auf dem edlen Bratschenkasten": Scherzbeziehungen und soziale Welten - ein Konzept zwischen Anthropologie und Konversationsanalyse

Wilfried Schütte

1. Einführung

In diesem Aufsatz möchte ich das Konzept der Scherzbeziehungen ("joking relationship") darstellen und mich mit der Frage beschäftigen, ob dieses Konzept für die Konversationsanalyse von Scherzformen der Kommunikation in bestimmten sozialen Welten sinnvoll angewendet werden kann. In meinem Beispiel (s. 3.) geht es um eine Frotzelsequenz¹, die im Scherzrepertoire und in der Funktionalität des Frotzels berufsspezifisches Wissen kontextualisiert und Probleme der Kollegialität unter situativen Sonderbedingungen bearbeitet. Ich möchte zeigen, daß die Sequenz aus der analytischen Außenperspektive in ihrer Scherzqualität, wie sie sich für die Beteiligten ergibt, nur dann zu erfassen ist, wenn man eben dieses berufsspezifische Hintergrundwissen rekonstruiert.

In oralen Kulturen (bei sog. "Naturvölkern") dient die Scherzbeziehung als Verfahren, die für das gemeinsame Überleben im Verband der Großfamilie (Clan) notwendige Harmonie zu stabilisieren. Dabei werden als Mittel der Psychohygiene Phasen eines rituellen wechselseitigen Spotts zugelassen oder gar obligatorisch. Dafür sind hierarchische Beziehungen zwischen Angehörigen eines Clans konstitutiv - prototypisch ist die Rolle des eingeheirateten Schwiegersohnes.

Wenn man dieses Konzept auf die soziale Interaktion in Industriegesellschaften überträgt, geht es um professionelle Kooperation und Kollegialität in Situationen, in denen die Beziehungskommunikation sich potentiell krisenträchtig gestaltet: Die Scherzbeziehung wird zum Verfahren, die berufliche und damit zentrale Interaktion von Krisen zu entlasten, die durch institutionell bedingte Zwänge und Widersprüche hervorgerufen werden oder werden könnten: Das ist beschrieben worden für die sozialen Welten Krankenhaus, Fabrik oder Kaufhaus.

Mein Beispiel einer professionellen sozialen Welt sind Musiker in sog. "Kulturorchestern". Im konkreten Fall gibt das Orchester einer relativ kleinen norddeutschen Großstadt Sinfoniekonzerte und leistet im Theater Operndienst. Dabei interessieren mich drei Aspekte besonders:

- 1) Die Beziehungskommunikation wird durch ein gespaltenes Selbstbild des Musikers zwischen Künstler und Handwerker verkompliziert.
- 2) Das Phänomen des "festsitzen und doch freikommen" (Henrich 1976): Wartezeiten vor und Pausen zwischen Auftritten wirken als Stimuli für Scherz- kommunikation. Die Situation ist arbeitsentlastet, aber fremdbestimmt, durch rituelles gegenseitiges Frotzeln entlasten sich dabei die Musiker vom Psychostreß, auf beengtem Raum sich auf die Arbeit vorbereiten und auf den Auftritt warten zu müssen, nämlich hier
- 3) Frotzelsequenzen greifen zurück auf das Repertoire einer spezifischen professionellen Folklore, in diesem Fall die sog. "Bratschenwitze".

Die Anwendung des Konzepts der Scherzbeziehung in der ethnomethodologischen Konversationsanalyse, die in der Tradition des Symbolischen Interaktionismus steht, schafft ein methodisches Problem: Die Scherzbeziehung als ein anthropologisches Konzept, das statisch Beziehungsstrukturen beschreibt, steht gegen Scherzkommunikation als einem interaktionsdynamischen Verfahren zur Modalisierung von Kommunikationsphasen. Scherzkommunikation hat eine implizite Funktionalität: Im Scherz versteckt sind ernsthafte Mitteilungen, die aber nicht ernsthaft-explicit sagbar sind; zudem kann in Scherzkommunikation mit dem Umkippen von rituellem Frotzeln in einen ernsthaften Schlagabtausch bei problematischer Beziehungskonstitution gespielt werden.

2. Zentrale Aspekte des Konzepts der Scherzbeziehung ("joking relationship"):

Ich stelle zunächst den theoretischen Rahmen dar:

Von A.R. Radcliffe-Brown wird die Scherzbeziehung als Beziehung zwischen zwei Personen definiert, von denen einer aufgrund von Konventionen das Recht oder mitunter gar die Pflicht hat, über den anderen zu spotten oder sich über ihn lustig zu machen, während dieser das nicht als Beleidigung behandeln darf. Bei dieser Sozialbeziehung sind zwei Teilklassen zu unterscheiden: eine symmetrische und eine asymmetrische Beziehung. Radcliffe-Brown unterscheidet verbale und handgreifliche Formen, in denen sich die "joking relationship" in Kommunikation durch Spotten aktualisiert.

In some instances the joking or teasing is only verbal, in others it includes horseplay; in some the joking includes elements of obscenity, in others not (Radcliffe-Brown 1965: 90).

Die Rahmenbedingungen der Orchestermusikertätigkeit führen zu einer Präferenz für "practical jokes" oder "horseplay", was annähernd mit "Schabernack" zu

übersetzen ist. So stiftet schon das Verbot verbaler Kommunikation Musiker zu Schabernack an; das gilt generell für Aufführungen, denn mit den Zuschauern soll ja nur über den musikalischen Kanal kommuniziert werden; es gilt in Proben für die Musiker untereinander, denn der Dirigent hat das Recht, dieses als störende Nebenkommunikation zu definieren und zu sanktionieren.

Die "joking relationship" steht in einem System beziehungsdefinierender Konzepte: Bei der Konstitution von Scherzbeziehungen sind Freundschaft bzw. Freundschaftlichkeit und Antagonismus bzw. Feindseligkeit als beziehungsdefinierende Kategorien beteiligt. Sie werden dabei durch die Annahme zweier Gültigkeitsmodi ("real" und "seriously" vs. "pretence" und "not seriously") als in ein und derselben Kommunikationsbeziehung miteinander verträglich definiert. Das scheint plausibel. Ich bezweifle aber, ob die Zuordnung "pretence of hostility" und "real friendliness" in dieser einfachen Weise immer gilt. Fraglich ist, ob die "joking relationship" nicht auch strategisch für eine Beziehungsarbeit eingesetzt werden kann, wenn die Kommunikationspartner die ernsthafte Austragung eines Konfliktes vermeiden wollen und darum tatsächliche Spannungen und Widersprüche als spielerisch vorgeschoben darstellen, um einander die Fortsetzbarkeit kooperativer Interaktion zu demonstrieren.

Radcliffe-Brown führt die Struktur der sozialen Situation² für eine "joking relationship" am Beispiel der Eheschließung vor:

A marriage involves a readjustment of the social structure whereby the woman's relations with her family are greatly modified and she enters into a new and very close relation with her husband. The latter is at the same time brought into a special relation with his wife's family, to which, however, he is an outsider. (...) The relation can be described as involving both attachment and separation, both social conjunction and social disjunction (...) (Radcliffe-Brown 1965: 91).

Eine solch komplexe, widersprüchliche Beziehung macht für das Interaktionsverhalten feste Ordnungsstrukturen und Regeln notwendig:

Social disjunction implies divergence of interests and therefore the possibility of conflict and hostility, while conjunction requires the avoidance of strife. How can a relation which combines the two be given a stable, ordered form? (Radcliffe-Brown 1965: 92).

Zwei Verfahren der Beziehungskonstitution bieten eine Antwort auf diese Frage:

a) *die "avoidance relation" als eine Beziehung von "extreme mutual respect and a limitation of direct personal contact"; in der Extremform führt das zu "complete avoidance of direct personal contact", was eine soziale Funktion hat:*

This avoidance must not be mistaken for a sign of hostility. (...) The mutual respect (...) is a mode of friendship. It prevents conflict that might arise through divergence of interest (Radcliffe-Brown 1965: 91).

b) die "joking relationship" als eine Beziehung von

mutual disrespect. Any serious hostility is prevented by the playful antagonism of teasing, and in its regular repetition is a constant expression or reminder of that social disjunction which is one of the essential components of the relation, while the social conjunction is maintained by the friendliness that takes no offence at insult (Radcliffe-Brown 1965: 92).

Radcliffe-Brown beschreibt als Methoden, die aus den paradoxen Sozialbeziehungen in Schwiegerfamilien entstehenden Spannungen zu beherrschen, die Vermeidung eines engen Kontaktes zu den Mitgliedern der Schwiegerfamilie oder ein spielerisches Necken als Form eines freundschaftlichen Antagonismus, das meist zwischen Gleichaltrigen vorkomme³

Durch den Antagonismus von "social conjunction" und "social disjunction" besteht nach Christensen (1963) ein soziales Konfliktpotential in einer Konkurrenz bei der Steuerung oder Kontrolle im selben Objektbereich (wenn z.B. in bestimmten Gesellschaften Ehemann und Bruder die Frau kontrollieren wollen); dabei werden durch Scherze Reibungen und Spannungen im gemeinsamen örtlichen Lebensbereich reduziert.

Radcliffe-Brown entwickelt das Konzept der "joking relationship" am Beispiel der Verschwägerung bei Naturvölkern. Innerhalb des Clans als Lebensgemeinschaft sind dabei Verfahren der Konfliktvermeidung und Kooperationssicherung bei Interessengegensätzen existentiell wichtig - und wohl wichtiger als in der Kleinfamilie der Industriegesellschaft, wo viele der Clanaufgaben (wie Beschaffung und Verteilung lebenserhaltender Ressourcen) von öffentlichen und staatlichen Institutionen übernommen worden sind.

Das Konzept scheint aber ohne weiteres übertragbar zu sein auf soziale Gemeinschaften, die zur Kooperation in vordefinierter Weise verpflichtet sind, um ein bestimmtes gemeinsames Arbeitsziel zu erreichen. In diesen Gemeinschaften müssen Schemata zur interaktiven Bewältigung von Interessengegensätzen vorgesehen sein. Das gilt insbesondere für das Orchester, wo ein komplexes System von Arbeitsteilung zu sehr unterschiedlichen Beteiligungsrollen führt und der künstlerische Aspekt der Arbeit zu individueller Vorführung von Virtuosität unter Mißachtung von Gruppenprozessen tendiert. Das darf aber das geforderte künstlerische Arbeitsergebnis nicht belasten.

Wenn das Konzept der Scherzbeziehung von der Familienebene (Problem der Beziehungen zu angeheirateten Verwandten) zu sozialen Beziehungen zwischen Clans (als der wesentlichen sozialen Organisationsform bei Naturvölkern) abstrahiert wird, lassen sich die Beziehungen eines Individuums zu anderen Menschen konzentrisch in drei bis vier Stufen darstellen:

- 1) Mitglieder der eigenen Gruppe, zu denen Beziehungen nach festgelegten Rechten und Pflichten bestehen;
- 2) diesen gleichgestellte Mitglieder anderer Gruppen, mit denen gleichfalls keine Scherzbeziehung besteht;
- 3) Mitglieder anderer Gruppen, zu denen potentiell oder tatsächlich feindselige Beziehungen bestehen; bei einer definierten Beziehung zu einem Mitglied

solcher Gruppen wird durch eine Scherzbeziehung die Andersartigkeit bearbeitet: Die durch vorgebliche Respektlosigkeit vorgeführte soziale Disjunktion wird durch eine soziale "Verbindung" mit Zeichen von emotionaler Zuwendung und gegenseitiger Hilfe überlagert;

- 4) Außenseiter, zu denen keine definierte Scherzbeziehung besteht.

Das Konzept der Scherzbeziehung ist ab den 50er Jahren auf die arbeitsteilige soziale Interaktion in Industriegesellschaften angewandt worden; Sykes (1966) hat für die sexuelle Anmache am Arbeitsplatz die Verteilung von Verhaltensweisen, die von Beteiligten als "normal" oder "zulässig" anerkannt werden, auf Altersklassen untersucht; dabei wird in Scherzen in spielerischer Übertreibung die sexuelle Verfügbarkeit thematisiert. Bradney (1957) hat die Scherzkomunikation unter Kaufhausverkäuferinnen untersucht - als Projektion von *definierten* Konzepten der Sozialanthropologie auf Probleme der Industriegesellschaft. Für Bradney wird die Scherzbeziehung als Ausweg benutzt, wenn die Organisationsbedingungen der Arbeit zum Problem werden und den störungsfreien Arbeitsablauf zu behindern drohen. Drei Gruppen von äußeren Bedingungen der sozialen Welt steuern die Aktivitäten der Verkäuferinnen: die architektonische Faktur des Schauplatzes, Arbeitsverfahren ("the various store procedures, primarily that of selling") und die Hierarchie in der Belegschaft (Bradney 1957: 180). Äußerungen werden durch Intonation und die Interpretation der Beteiligten als Witz definiert. Zugleich wird die "social conjunction" durch manifeste Vermeidung von Zank ("strife") und Konflikten betont. Dabei scherzen auch Angehörige untergeordneter Statusgruppen nach "oben": Als Imagearbeit gegenüber Kollegen schaffen sie sich so den Freiraum einer zeitweise gleichberechtigten Statusdefinition.

Ein Beispiel für eine Übertragung auf die Verhältnisse im Orchester: Wenn sich Musiker in der Probe gegen insistierende Kritik des Dirigenten an ihrer Spielweise ernsthaft wehren, ist das potentiell krisenträchtig, weil der Dirigent es als Angriff auf sein Weisungsrecht interpretieren und sanktionieren kann. Aus Sicht des Musikers sind frotzelnde Repliken zweckmäßiger:

Beispiel 1 ("Matthäuspassion")

A: Dirigent, E: Solocellist

- 1 A: ja wenn Sie das ALLEIN spielen klingt es wunderschön
 2 E: (leise) ja (Mehrere Orchestermusiker kichern leise)
 3 A: NUR- .. wenn wir es [zusammen ma[chen . aber [nachher ergibt
 4 E: [ja . aber [nachher [machens
 5 A: es sich [DOCH, .. also . öh:- .. (schnell) es ist auch keine
 6 E: [alle-
 7 A: KRITIK es ist [nur
 8 E: [neenée ich weiß . was . man bemüht sich es (h)

- 9 bloß . kanns nicht-
 10 A: nee das ist klar, also versuchen wir das einfach nur piano auf
 11 die [Viertel zu kriegen-
 12 E: [machen schon aus dem Kreis n QUADRAT hier (echt?)
 13 A: und ich sollte dann etwa nicht zufrieden sein
 14 (schnell, beiläufig) das GIBTS überhaupt nicht,

Zuvor hat der Dirigent mehrfach die Phrasierung der Celli in einer Arie gerügt. Als der Solocellist eine Glossolie des Dirigenten, also eine Sprechgesang-Demonstration, wie es klingen soll, auf seinem Instrument reproduziert, wird er von A explizit gelobt (in Zeile 1). Der Dirigent konstruiert dabei einen Gegensatz zwischen dieser guten Vorführung des Solocellisten und der Spielweise der Gruppe. Der Cellist als Interessenvertreter seiner Instrumentengruppe weist die in diesem Gegensatz aufscheinende Kritik zurück (in Zeile 4+6): So wie er jetzt gespielt hat, machen es hinterher doch alle Cellisten, er läßt sich nicht als vorbildlich gegen seine Gruppe ausspielen. Diese Replik veranlaßt den Dirigenten retrospektiv zwar zu einem metapragmatischen Rückzieher (in Zeile 5+7). Die Andeutung einer "ja-aber"-Konstruktion ("es ist nur"), mit der der Dirigent ankündigt, die Kritik an der Spielweise der Cellisten dennoch aufrechterhalten zu wollen, nimmt der Cellist nun aber zum Anlaß, in ironischer Perspektivübernahme⁴ eine unaufhebbare Diskrepanz zwischen der idealen Klangvorstellung des Dirigenten und den Realisierungsmöglichkeiten durch die Musiker zu behaupten: Trotz guten Willens ist gar nicht erreichbar, was der Dirigent will. Würde diese Einschätzung zum common sense, wäre freilich ein globales Interaktionsziel für diese Probe gefährdet: In der Probe sollen Verabredungen für eine künstlerisch anspruchsvolle Aufführung getroffen werden - das hat nur Zweck, wenn Dirigent und Musiker sich gegenseitig eine Kompetenz unterstellen können, auch in dieser Weise zu spielen. Auch ein weiterer Rückzieher des Dirigenten (in Zeile 10f.) bremst den Cellisten nicht bei seinen ironischen Repliken: In Abwandlung der bekannten Redensart von der Quadratur des Kreises verlangt er indirekt vom Dirigenten, nicht Unmögliches von den Musikern zu verlangen. Der Cellist deutet damit an, daß er dem Dirigenten Desorientierung unterstellt: Was er hier will, ist nicht verständlich und nicht machbar, und zwar prinzipiell, nicht etwa, weil die beteiligten Musiker Kompetenzdefizite haben. Der Dirigent versteht das Warnsignal und lenkt demonstrativ ein (in Zeile 143f.).-

Zwei Beispiele für Ausdrucksformen der anthropologischen Scherzbeziehung sind:

- "legal fiction": systematisch von der Realität von Abstammung und Generationen-Zugehörigkeit abweichende Verwandtschaftsbezeichnungen, in denen statt dessen die alltagsweltliche Sozialbeziehung, etwa die einer privilegierten Vertraulichkeit, thematisiert wird;
- Abstammungsmythen als Rituale, die die Clangeschichte betonen (Richards 1937).

Douglas (1968) wendet sich gegen eine behavioristische Theorie der Scherzbeziehung, die Scherze als Reaktion auf situationelle Situationszwänge ohne Berücksichtigung von Witztechniken und -inhalten beschreibt. Scherze sind nicht nur gesprächsorganisatorisch als Registerwechsel zu beschreiben, in ihnen werden vielmehr Denksysteme mit Kategorien sozialer Erfahrung verbunden. Scherze verweisen auf spezifische Wissensbestände und Erfahrungen. Unter Rekurs auf die Witztheorien von Bergson und Freud, wonach Brücken zwischen disparaten Ideen zu einer Einsparung an psychischem Hemmungsaufwand und zu einer Entlastung von Kontrolle führen, suspendieren für Douglas (1968) Scherze zeitweilig die Realität; *ernsthaft* wird nicht an alternativen Strukturierungen oder an einer Aufhebung der Realität gearbeitet.

3. Einzelfallanalyse

Das folgende Beispiel ist komplex: Es besteht aus mehreren diskontinuierlichen, aber thematisch und modal aufeinander bezogenen Sequenzen desselben Gesprächs. Ich analysiere es zum einen selektiv (es bilden sich wechselnde und z.T. parallele Gesprächskonstellationen, ich beschränke mich auf die Züge einer komplexen Frotzelsequenz), zum anderen extensiv, um Formen scherzhafter Anspielung auf gemeinsames professionelles Hintergrundwissen beschreiben zu können.

Die Situation hier ist die Wartezeit im Stimmzimmer vor dem Beginn der Operaufführung auf einem sog. "Abstecher". Zu den Schauplätzen für die Kommunikation der Orchestermusiker untereinander in Arbeitspausen zählen Räume in Operntheatern und Konzertsaalgebäuden, die teils für das Orchester reserviert sind: Probenräume und Stimmzimmer (das ist eine Art Großgarderobe mit Spinden für jeden Musiker sowie Tischen als Ablage für die Instrumente). Musiker müssen eine ganze Weile vor Beginn des Konzerts erscheinen, damit ihr Instrument sich akklimatisieren kann und während des Dienstes dann seine Stimmung nicht mehr verändert; damit sie sich einspielen können (Finger lockern, bei Streichern: Bogen spannen, bei Bläsern: Ansatz überprüfen, bei Doppelrohrblattinstrumenten: Rohre einweichen und das geeignete auswählen) und vorab einstimmen. "Abstecher" sind "Gastspiele eines Theaters oder Orchesters in der näheren Umgebung des Standorts" (Avgerinos 1980: 13) und finden oft in Städten statt, die kein eigenes Ensemble für Oper oder Konzert haben bzw. es abgeschafft haben, wohl aber ein eigenes Theater bzw. einen eigenen Konzertsaal besitzen. Hierbei können Musiker von ihrer Intendanz verpflichtet werden, im gemieteten Bus gemeinsam zu fahren. Man möchte sicherstellen, daß jeder rechtzeitig ankommt, und eventuelle Ausfälle rechtzeitig bemerken können, um Aushilfen zu besorgen. Da die Fahrzeit des Busses wegen unsicherer Straßen- und Verkehrsverhältnisse großzügig kalkuliert wird, sind die Musiker im Regelfall geraume Zeit (30 bis 60 Minuten) vor dem Beginn der Aufführung am Ort. Eine solch lange Zeit benötigen die meisten aber für eine selbst intensive Arbeitsvorbereitung nicht; so stellt sich für sie das praktische Problem, wie sie die Zeit bis zum Aufführungsbeginn nutzen sollen.

Derartige "Abstecher" sehe ich als Beispiel für eine "key situation" (im Sinne von Gumperz 1982: 8-10) für die Rekonstruktion von Routine in einer sozialen Welt:

- zur Routine gehört, daß ein Repertoirestück, vor allem eine "stehende" Operninszenierung, gegeben wird und meist auch keine besondere Probe am Abstecherort stattfindet. Die Verhaltensmuster zur Abwicklung beruflicher Arbeitsaufgaben sind die gleichen wie im heimischen Theater: Auspacken, Einspielen, Einstimmen usw.
- nicht alles aber, was im eigenen Theater bei einer Opernaufführung problemlos abläuft, kann im Abstecherort routinisiert abgewickelt werden. Schon die Verpflichtung zu gemeinsamer Anreise im Bus mit großzügig kalkulierter Ankunftszeit bewirkt eine kommunikationssteuernde Abweichung von der üblichen Zeiteinteilung.

Hier wird Mozarts Oper "Don Giovanni" in einem ca. 60 km entfernten Stadttheater aufgeführt, das sein eigenes Opernensemble mit dem Orchester knapp 20 Jahre zuvor aufgelöst hat; die Räumlichkeiten sind noch vorhanden. Dabei gibt es einige unvorhergesehene Probleme, die als Sonderbedingungen für die nun ablaufende Kommunikation der Orchestermusiker untereinander beschrieben werden können: Der Aufführungsbeginn verzögert sich durch Probleme mit dem Bühnenbild auf der kleineren Bühne und durch organisatorische Schlampereien (man hat für den Aufbau zu wenige Bühnenarbeiter mitgenommen). Die räumlichen Verhältnisse im Stimmzimmer sind beengter als im eigenen Theater, die Ablageplätze auf den Tischen reichen nicht für alle Instrumente aus, und es gibt weder eine feste Zuordnung von Spinden und "Auspackplätzen" zu einzelnen Musikern noch feste "Reviere" für sie, was daheim die soziale Ordnung wesentlich mitbestimmt. Vor allem aber provoziert die Musiker zu Bemerkungen, daß sie ihre Aktivitäten nicht so routinisiert organisieren können, wie sie es "daheim" gewohnt sind.

So ist die "Abstecher"-Situation für gruppenspezifische Scherze und Interaktionsspiele produktiver als die Situation der Opernaufführung im eigenen Haus.

Beispiel 2, 1. Teil

Whv 1/1/258

Tr1: 1. Trompeter (sächsischer Akzent) ("Heinz"), Ob1: 1. Oboist, G: Geiger, A: Orchestermusiker, B: Orchestermusiker, WS: Aushilfe für die Bühnenmusik, Tr2: 2. Trompeter, OW: Orchesterwart (Angestellter für Servicedienste) ("Reinhard"), Br: Bratscher ("Neumeier"), Br2: ein anderer Bratscher, Ob2: 2. Oboist, C: Orchestermusiker ("Dieter"), OI: Orchesterinspektor (= Orchestermusiker mit Verwaltungs- und Kontrollaufgaben), X: nicht identifizierbar, D: Orchestermusiker, E: Orchestermusiker, F: Orchestermusiker

1 Tr1: [(spielt gestopfte Töne) (bricht ab mit einem Stöhnlaut)
2 Ob1: [(kräht auf seinem Rohr)
3 Tr1: och- ... wieso kratzt du denn ooch nicht guck mal du
4 krißt nen Haufen Geld und gehst nicht da hoch wenn so was
5 zu kratzen ist da oben- ...
6 G: (langsam) Ja ich bin ja nicht gefragt WORDEN und-eh-
7 Tr1: Ja wer hat das denn éingeteilt oder was-
8 G: (leise) ich weiß nich wer
9 Tr1: ach nu KOMM-
10 A: wer war denn das
11 Tr1: stell dich nicht dümmer als du bist
12 A: (trinkt einen Schluck Bier, stöhnt) es ist ja só: wenn
13 de-.. du weißt ja (leise) vom + ich weiß ja nicht was es
14 gibt vielleicht achtzig Mark oder was (leicht lachend)
15 krißt ja noch dreißig Mark raus du-
16 B: [(lacht auf)
17 Tr1: [ja nicht um Geld aber aber MENSCH- .. du kassierst
18 (Münzengeräusche: von OW mitgebrachtes Bier wird bezahlt)
19 laufend Geld ein hockst nur (...) herum und freßt dir die
20 Wampe voll [Frikadel[len
21 B: [(lacht)
22 G: [ist ja auch richtig- hier die
23 Frikadellen bestimmt nicht du- .. kann ich mir nicht
24 leisten
25 Tr1: (laut) hier nicht nee- (lacht auf) (leiser) ja hier ist
26 det Letzte (lauter) &ja' jetzt mags ja anders sein- wa'
27 G: (leise) ja
28 Tr1: ... aber das ist so die ganze KOMÖDIE da hinten ist
29 unsympathisch der Wirt da [und und und ich geh da nicht
30 B: [ja ja
31 Tr1: gern hin
32 B: (...) ist furchtbar
33 (unverständliches Gemurmelt)
34 Tr1: (zögernd, antwortend) (...) scho:n lange da aber-
35 (leise Gespräche)
36 WS: Sind Sie öfter hier in Wintershagen
37 A: (leise) nur so ab und zu (...) siebensechzig siebzig ...
38 hier in dem
39 WS: (...) na ja wann ist das denn aufgelöst worden
40 A: ja .. ja ... jaja um . diese [Zeit
41 Tr1: [können doch ein weiter
42 gehen in die:ses [... Föckha[us- ... ja'
43 Tr2: [ah [ist dir dieses Essen recht
44 (leise) (wenn du?) (...)
45 Tr1: (gespielt empört) ICH rede . du (h) guckscht MICH immer
46 an bei Essen-
47 Tr2: naja DU bist doch derjenige [der
48 Tr1: (leise triumphierend) [ich hab schon was gegessen
49 Tr2: leise, auslaufend) dauernd was am Fressen sagst
50 Tr1: ICH hab was gegessen und DU hast Abendbrot gegessen also
51 laß uns [da hingehen [(..)
52 Tr2: [was (distanziert) hab ich gegessen [eine Scheibe

53 Brot eine halbe
 54 Tr1: ich hab ZWEI Scheiben, .. da essen wir irgendsoeine
 55 kleene [Schnupperage so ne (h)
 56 Tr2: [was haben wir denn
 57 Tr1: (emphatisch, gedehnt) Pastete-
 58 Tr2: damals immer gegessen- ...
 59 (im Hintergrund Klarinettengedudel)
 60 Tr1: Bratkartoffeln mit- ..
 61 Tr2: (leise) was Gewärmtes
 62 Tr1: ja (es war ja auch?)-
 63 Tr2: hab ich nen Schnaps mit gebraucht
 64 Tr1: zu VIEL- war zu viel . ja, ...
 65 OW: gestern kam noch einer reservieren weil wenn wir zu viele
 66 Leute DA sind nicht'
 67 B: [ja .. ja
 68 Tr2: [Omelett- was (anderes?) kannste nicht essen
 69 Tr1: OMlett . ja: .. ja:- .. (lauter) Reinhard . DÜRFEN wir n
 70 Omelett essen gehen dann
 71 OW: ja ihr dürft ZWEI Omelett essen
 72 Tr1: [jaja für jeden ein ja
 73 Tr2: [(spielt einen Triller auf seinem Instrument)
 74 OW: wollt ihr zum-eh:
 75 Tr1: [zum Griechen (lacht) hätt ich bald gesagt hehe- Gorch
 76 OW: [Athen' oder wo
 77 Tr1: Fock
 78 OW: wollt ihr hin
 79 B: Gorch Fock
 80 Tr2: [(spielt zwei hohe Trompetentöne) +
 81 OW: [(...) wegen Bombenalarm
 82 Tr1: [(abschätzig) ach Chinesen
 83 Br: neenee so ist das nicht gemeint' . nich'
 84 WS: nee ich kann mich ja [n (h)
 85 Br: [nee ich kann (h) ja IMMER noch
 86 nicht auspacken
 87 WS: ja . nich (spöttisch) immer diese-
 88 Br: Andreas
 89 WS: hier ist auch noch n bißchen [Platz
 90 Tr1: [komm gib die Geege her .
 91 hier-
 92 (im Hintergrund Klarinettengedudel)
 93 (Stimmengewirr)
 94 Ob2: mehr Zärtgefühl . mehr Féingefühl-
 95 Tr1: dann fällt mir se aus der HAND . (leiser) Mensch- + ich
 96 muß ja schon zu- . fassen hier unten- .. und noch die
 97 Klappe verbiegen denn sagt Müller ICH bin das gewesen .
 98 na'
 99 WS: (lacht)
 100 (Pause) (Br hat sein Instrument ausgepackt)
 101 Tr1: kannst ja ooch mal neu lackieren . du-
 102 Br: jaja (...) ruhig putzen son Ding- ..
 103 Tr1: hilft das noch was-
 104 Br: (lacht abschätzig auf) och- och-
 105 Tr: Reinhard- ... hast du nicht noch n son braunen Lack von

106 [Gidon'
 107 Br: [nein-
 108 Br: mein ich nicht-
 109 (Stimmengewirr im Hintergrund)
 110 C: (kommt herein) AAH- unser neuer- [zweiter (..) der
 111 Tr1: [na ICH muß das Ding
 112 C: [zweite-
 113 Tr1: [halten hier- guck mal weil der Neumeier sich beschwert-
 114 C: was is dat denn-
 115 Tr1: (h) d die schäbige Geeje auf den edlen Bratschenkasten
 116 gelegt

Dieses Gespräch findet ca. 20 Minuten vor dem eigentlich geplanten Beginn der Oper statt. Der Ausschnitt gliedert sich grob in 3 Abschnitte:

- a) (Zeile 1 - 22) spielerischer Vorwurf mangelnden Dienstefers und Rechtfertigung;
- b) (Zeile 22 - 83) Thema "Essen während der Vorstellung";
- c) (Zeile 83 - 116) z.T. spielerische Bearbeitung von Problemen, die durch das Instrumentenauspacken im beengten Stimmzimmer entstehen.

Analyse zu Abschnitt a):

In Zeile 3-5 "pflaumt" der Trompeter einen Streicherkollegen an: Er macht ihm den spielerischen Vorwurf, sich trotz seiner guten Bezahlung nicht an der Bühnenmusik zu beteiligen (angedeutet durch deiktisches "da hoch" und "da oben" aus der Perspektive des Orchestergrabens). Dieser Vorwurf scheint widersinnig, da allgemein bekannt ist, daß gerade die Bühnenmusiker beneidenswert wenig zu tun haben. Die Frotzelei hat als Hintergrund, daß die Tätigkeit eines Musikers während einer Operaufführung sowohl im "Orchestergraben" als auch im Kostüm auf der Bühne als zwei Dienste verrechnet wird; der "Extradienst" wird gesondert vergütet.

Tr1 benutzt hier auffälligerweise zweimal einen abfälligen Ausdruck für "auf einem Streichinstrument spielen": "kratzen", was - ernsthaft verstanden - dieser Tätigkeit jede musikalisch-künstlerische Qualität absprechen würde; solche Ausdrücke werden aber als "Jargonwörter" ritualisiert benutzt, bei weitgehend entleerter Semantik.

Ich zitiere aus einem mit Anekdoten angereicherten Fachbuch, in dem ein Mitglied der Wiener Philharmoniker mit langjähriger Berufserfahrung die Interaktion im Sinfonieorchester aus einer (nahezu "ethnographischen") Innenperspektive beschreibt:

Die Trompetenstimme einer Mozart-Oper besteht meist nur aus ein oder zwei mit Pausen übersäten Blättern, die den Streicher, dessen Figarostimme ein volles geschriebenes Buch ist, einigermaßen erregen. Das führt gelegentlich zu eigenartigen Reaktionen beider Parteien. Ein den Streichern nicht sehr gewogener zweiter Trompeter erklärte jedenfalls wiederholt, daß eben ein einziger Ton der Trompete mehr wiege als das gesamte Gekratze der

Streicher. Es scheint schwierig, hier eine für beide Seiten akzeptable Einstellung zu finden (Strasser 1984: 123f.).

Dieses Zitat belegt, wie Jargonwörter ("Gekratze") von Orchestermusikern zur Distanzierung von Kollegen anderer Instrumentengruppen verwendet werden. Grund dafür ist aber ohne zusätzliche Bedingungen keine bewußte, im Einzelfall begründete Mißachtung des musizierenden Kollegen, sondern ein Reflex der institutionellen Arbeitsteilung.

In Zeile 6 rechtfertigt sich G ernsthaft dafür, daß er sich nicht an der Bühnenmusik beteiligt: Er sei von den für die Dienstplaneinteilung Verantwortlichen übergegangen worden - seine Untätigkeit sei also nicht von ihm selbst zu verantworten. Daß er auf Tr1's Identifizierungsfrage nach diesem Verantwortlichen (in 7) nicht antworten kann, nutzt Tr1 zu einem weiteren spielerischen Angriff (in 9+11), indem er G mangelnde Offenheit im Gespräch vorwirft.

A interveniert in Zeile 12-15 nach einigen Fokussierungsanstrengungen (in 12f.) und versucht, G in Schutz zu nehmen: Die Teilnahme an der Bühnenmusik sei finanziell nicht lukrativ. In 17 insistiert Tr1 auf seinen spielerischen Vorwürfen gegen G: er weist die Fokusverschiebung von A auf das Finanzielle hin (also auf die Frage, ob eine Teilnahme an der Bühnenmusik finanziell lohnend sei) zurück. Tr1 möchte stattdessen G mangelnden Diensteifer, ein mangelndes Engagement im Beruf unterstellen: Der musiziere nicht, sondern hocke nur herum und fresse sich "die Wampe voll Frikadellen" - eine besonders plastische Formulierung, um G mit dem Vorwurf beruflicher Desorientierung zu provozieren.

G startet nun in Zeile 22f. einen neuen Rechtfertigungsversuch durch Umbewertung seines Verhaltens: Es sei situativ angemessen, nicht ein Verstoß gegen Dienstpflichten. Er geht so auf Tr1's Spiel ein, da er mit dieser Neubewertung die Richtigkeit von Tr1's Beschreibung seines Verhaltens implizit akzeptiert.

Das Spielerische dieser Vorwürfe zeigt sich in den Lachreaktionen des Zuschauers B und darin, daß Tr1, ohne auf einer Klärung seiner "Vorwürfe" zu bestehen, sofort das neue Thema "Qualität des Kantinenessens" ratifiziert, das G beim Stichwort "Frikadellen" initiiert.

Analyse zu Abschnitt b):

In Zeile 23f. bezeichnet G das Kantinenessen im Theater des Abstecherortes als zu teuer - das deutet auf eine positive Bewertung der eigenen Theaterkantine, des heimischen Interaktionsschauplatzes, hin. Tr1 ratifiziert in Zeile 25+26+28+29+31 G's Fokuswechsel. Er bewertet durch Lachen die Pointe "hier nicht" als überraschend und gelungen: G hat mit plausibler Begründung ein ihm spielerisch unterstelltes Verhalten abgestritten, ohne jedoch die gesamte ihm spielerisch vorgeworfene Verhaltensdisposition ("Trägheit") in Abrede zu stellen. Tr1 generalisiert G's negatives Urteil über die Theaterkantine am Abstecherort ("hier ist det Letzte") und deutet weitere Begründungen für diese Abwertung an ("aber das ist so die ganze KOMÖDIE da hinten ist unsympathisch der Wirt da und und und ich geh da nicht gern hin"). Eine weitere Explizierung scheint ihm

entbehrlich, da er auf geteilte Einstellungen bauen kann (B in 30+32: "ja ja .. (..) ist furchtbar").

Im folgenden (Zeile 41-79) findet eine auffällig lange Aushandlung zwischen den beiden Trompetern statt, ob sie in ein Restaurant gehen sollen, gegebenenfalls in welches, was sie dort bestellen sollen, welche Speisen bekömmlich sind usw. Dieses Thema wird für sie relevant durch das fast eine Stunde dauernde Unbeschäftigtsein der Trompeten im ersten Akt von "Don Giovanni" (zwischen der Ouvertüre und der Nr. 10). Sie bearbeiten dieses Thema hier skriptartig und mit Ausdauer. Dabei schieben sie auch spielerisch einander die Verantwortung für eine Expansion dieses Fokus zu (vgl. 45f.: "(ge spielt empört) ICH rede . du (h) guckscht MICH immer an bei Es sen-"; 47+49: "naja DU bist doch derjenige der (leise, auslaufend) dauernd was am Fressen sagst"). Einer von ihnen bittet (in 69f.) ironisch den Orchesterwart, ihnen das Essengehen zu erlauben; das verkehrt die hierarchische Aufgabenverteilung: Der Orchesterwart ist ein Dienstleistender, kein Vorgesetzter; durch die ironische Bitte wird er als eine Instanz angesprochen, die ein solches nicht direkt berufsbezogenes Verhalten wie Essengehen in Pausen reglementieren darf. All das deutet hin auf eine Demonstration: "Schaut her - wir sind's!", nämlich die Trompeter mit ihren Privilegien und Freiräumen. Sie können sich sogar die Freiheit nehmen, metakommunikativ als ihre spezifischen Probleme umzudefinieren, was ihre Kollegen als besondere Privilegien wahrnehmen müssen.

Der Freiraum durch eine Untätigkeit, die von der besonderen Kompositionsstruktur dieser Oper beschert wird, wirkt so als sozialer Zwang: Die beiden Trompeter können nicht still ihren nächsten Einsatz im Orchester abwarten und sich in ihren Pausen etwa für über ihre Stimme hinausgehende Aspekte der Aufführung interessieren, sondern sie verlassen den "Graben".

Darüber hinaus sehen sich hier Tr1 und Tr2 unter dem Verhaltenszwang, ihre besonderen Pausen nicht im Stimmzimmer oder in der Kantine zu verbringen, sondern ein Restaurant aufzusuchen: nicht wegen ihres Hungers (beide haben schon gegessen) oder zur Reproduktion ihrer Arbeitskraft, sondern aus Tradition, weil es so üblich ist (Zeile 56+58: "was haben wir denn damals immer gegessen-"); Tr1 verspricht sich davon ein besonderes Erlebnis ("da essen wir irgendsoeine kleene Schnupperage so ne (h) (em phatisch, gedehnt) Pastete-"), das zur Öde des Dienstes kontrastiert und so ihm den an sich verlorenen Abend rettet.

Analyse zu Abschnitt c):

Ein ganz neues Thema kommt auf durch einen Wechsel der Personenkonstellation: Ein Bratscher (Br) hat nach dem gemeinsamen Eintreffen im Theater seinen Bratschenkasten ungeöffnet auf einen Tisch im Stimmzimmer gelegt und zwischenzeitlich den Raum verlassen. Als er nun wieder das Stimmzimmer betritt, hat er Probleme mit dem Auspacken: Auf seinem Instrumentenkasten findet er das Instrument des 2. Oboisten vor, daneben ist kein Platz frei. WS bietet gestisch-stumm an, seine eigenen Utensilien beiseite zu räumen, damit Br einen Platz zum Auspacken hat; WS meint, als Aushilfe einen Anspruch auf

einen eigenen Platz im Kollisionsfall gegenüber einem Insider zurückstellen zu müssen.

Doch Br stellt in Zeile 83 metakommunikativ gegenüber WS klar, seine vorangegangenen Gesten (Zeichen von Unwillen und/oder Zögern) seien nicht als Aufforderung an WS zu verstehen gewesen, Platz für ihn zu machen. Auch als WS verbal sein Angebot wiederholt (in 84), lehnt Br es ab (in 85f.), weil es nicht die Lösung seines Problems bringe: Das ist nämlich das störende fremde Instrument auf seinem Kasten. Darauf deutet WS eine ironische Perspektivübernahme an "immer diese" - zu ergänzen wäre "Oboisten" (also er und Ob2), die dem Bratscher im Wege sind und sich mit ihren vielen Utensilien ausbreiten!

WS's Hinweis auf einen freien Platz greift nicht mehr, denn die Aufmerksamkeit der Beteiligten richtet sich auf Tr1's Aufforderung an Br (in 90f.), ihm als Nächststehendem die Oboe zu geben; er will sie halten, solange Br auspackt. Tr1 nennt da bei die Oboe scherzhaft und obendrein dialektal verfremdet "Geege".

Doch Ob2 zeigt sich nicht dankbar für Tr1's Hilfsbereitschaft; er beschwert sich, daß Tr1 die Oboe zu grob anfasse. Das geschieht auf der Folie einer stereotypen Einstellung, die Holzbläser gegenüber Blechbläsern haben und die natürlich auch Blechbläser kennen: Diese spielen auf mechanisch relativ einfachen Instrumenten laut und nicht allzu schwere Stimmen, können also nicht mit der Differenziertheit der Holzblasinstrumente mithalten - sowohl in der Konstruktion als auch in den technischen Anforderungen.

In Zeile 95-98 weist Tr1 Ob2's Vorwurf zurück und antizipiert ironisch einen weiteren, der aus dem ersten Vorwurf als Detaillierung abgeleitet werden könnte: Er werde eine Klappe am Becher der Oboe verbiegen, wo er sie anfaßt - was natürlich in den Augen eines Oboisten falsch ist, das Instrument hält man in Höhe des Schwerpunktes am Mittelteil -, und dafür von ihm zur Rechenschaft gezogen werden. Tr1 stilisiert seine Probleme mit dem bloßen Festhalten eines fremden Instruments als besondere Aufgabe, an der er durchaus scheitern könnte: Er spielt so mit der Eskalation einer nicht weiter thematisierungswürdigen kollegialen Hilfeleistung zu einem konflikträchtiges Interaktionsproblem und übernimmt dadurch tatsächlich spielerisch die ihm von Ob2 in 94 zugewiesene Rolle gefährlicher Grobschlächtigkeit⁵; Rollenzuschreibung und Rollenübernahme sind komplementär.

Als nun Br sein Instrument ausgepackt hat, wird er (in Zeile 101-108) Zielscheibe von Tr1's Spott: Das Instrument sei unzureichend gepflegt (eine Einsicht, die Tr1 im heimischen Stimmzimmer nicht haben kann, da sie dort nicht nebeneinander auspacken). Tr1 bezweifelt, daß bloßes Putzen nützt - er spielt dabei wohl auch auf eine Qualitätsverbesserung beim Spielen an, die real nicht primär vom Pflegezustand des Instruments abhängt - und fordert den Orchesterwart auf, einen durch Angabe der Bezugsquelle identifizierbaren "braunen Lack" dem Br für sein Instrument zur Verfügung zu stellen. Das ist den Beteiligten wiederum durch Rekurs auf berufsspezifisches Hintergrundwissen als Scherz kenntlich: Wir können allen Beteiligten das Wissen unterstellen, daß dieser Allerweltslack für ein Musikinstrument nicht in Frage kommt - genauso wie als

bekannt unterstellt werden kann, daß Geiger ihre Instrumente nicht selber neu streichen, sondern das Spezialisten (Geigenbauern) überlassen. Tr1 gibt also vorgeblich gute Ratschläge, "frotzelt" tatsächlich aber in ironischer Distanz Br an, indem er ihn spielerisch in eine ausweglose Situation bringt: Akzeptiert Br Tr1's Beschwerden und Ratschläge, gibt er damit Versäumnisse zu und zeigt sich weiterhin inkompetent. Weist Br Tr1's Äußerungen zurück, gibt er ihm Gelegenheit zur Expansion seiner Frotzeleien mittels Abwertung seines Instruments.

In Zeile 110+112 begrüßt der neu hinzukommende C Tr1, den er mit einer Oboe in der Hand sieht, scherzhaft als neuen Kollegen (wohl an der Oboe). Er markiert dadurch als bemerkenswert, daß ein Orchestermusiker ein fremdes Instrument trägt, da sich jeder gemeinhin nur um seine eigene Ausrüstung kümmert. Die Abweichung von der Norm reicht als Auslöser eines Scherzes aus. Doch Tr1 gibt den "Schwarzen Peter" weiter: In Zeile 111+113 kann er durch eine Erklärung der Situation Br für deren Komplizierung verantwortlich machen: Br habe überzogene Ansprüche gestellt, die Tr1 zu einem ungewöhnlichen Verhalten zwingen. Auf C's Nachfrage (in 114) hin, mit der C implizit Tr1's Distanzierung von Br übernimmt, ratifiziert nun Tr1 ironisch eine Br unterschobene Perspektive (in 115f.): In dieser wird das eigene Instrument so hoch geschätzt, daß sogar der Aufbewahrungskasten den Status eines hoch bewerteten Objekts bekommt; andere Instrumente werden dagegen abgewertet - sie profanieren bei Berührung den eigenen Instrumentenkasten.

Zusammengefaßt: In diesem Gesprächsabschnitt werden als Probleme behandelt:

- die Planung von Aktivitäten in vorgegebenen Phasen beruflicher Untätigkeit - dabei nehmen Orchestermusiker einander (auch gerade in spielerisch-scherzhafter Weise) als Vertreter eines Instrumentes wahr⁶;
- das Gefälle von Arbeitsverpflichtungen im Orchester: die Unterschiede zwischen den Instrumenten und die unterschiedlichen dienstlichen Aufgabenprofile werden betont;
- die Enge des Stimmzimmers - man muß sich auf engem Raum miteinander arrangieren.

Der Rahmen ist eine Situation vor der Operaufführung, die durch Präsenzpflcht und gleichzeitigen Aufgabenmangel gekennzeichnet ist. Hier werden in Frotzelsequenzen Situationsbedingungen reflektiert: Kollegialität, Arbeitsvorbereitung, Wartezeit (Nischenkommunikation nach Henrich 1976 in Form einer blödelnden Regression: "festsitzen und doch freikommen"). So werden indirekt divergierende Ansprüche an die Interaktionssituation bearbeitet.

Damit ist die Basis geschaffen für eine nun folgende Witzsequenz. Sie entwickelt eine Eigendynamik: Scherze werden nicht mehr als Reaktion auf Situationsbedingungen gebraucht, sondern aktualisieren Stereotype. Die Frotzelsequenz verändert sich in ihrem Verlauf in charakteristischer Weise, indem sie eine Folklore berufstypischer Scherze kontextualisiert. Indiz dafür ist, daß Scherze

nicht nach ihrer Neuartigkeit bewertet werden, sondern daraufhin, ob sie ein sequentielles Muster angemessen ausfüllen.

Beispiel 2, 2. Teil

117 C: (abfällig) Bratscher- + .. (munter) was haben die
 118 Bratscher und die DDR GEMEINSAM-
 119 Mehrere: [(lachen leise)
 120 Tr1: [au ja das wußt ich schon mal . na [sag mal kämpfen
 121 C: [die kämpfen [um
 122 X: [um
 123 C: [die Anerkennung
 124 X: [die Anerkennung
 125 Tr1: um die Anerkennung . ja (lacht)
 126 (allgemeines Lachen)
 127 C: (lachend) Ihnen darf man das ja sagen (verschluckt sich)
 128 sagen . nich' +
 129 OI: wo ist Herr Siemens' .. (leiser) ach [der da
 130 D: [dem kannst du das
 131 auch [sagen
 132 Tr1: [nee da (h) da hat schon . ne ZWEI Seiten kämpft
 133 der scho:n- und schafft das nicht
 134 Ob1: was klingt jetzt schlechter als ne BRATSCHE-
 135 C: ne Oboe das ist doch [klar ach son, (und das
 136 Ob1: [n-ZWEI
 137 C: entscheidet?)
 138 Br.: nein das ist (mit Bestimmtheit) einwandfrei die Flöte,
 139 komm- .. komm was ist [schlimmer als eine Flöte' das ist
 140 X: [(hustet)
 141 Br: [(...)
 142 C: [zwei Blockflöten
 143 Tr1: [jaja ja- das
 144 X: [zwei Blockflöten
 145 Tr1: [das is (h) jaja
 146 Br: das ist aber auch kaum (lohnend?)
 147 D: ich meine [so schlecht klingt doch süß
 148 Tr1: [du-
 149 C: jaja (lacht)
 150 D: (leiser) so also
 151 F: so schlecht klingt ja nun (stockt) eh:m-
 152 C: ne Bratsche ist was Feines . ja-
 153 Br: ja,
 154 C: na sicher . sag [ich doch
 155 Tr1: [aber was stimmt [schlechter als
 156 Br: [hier . frag mal Mozart
 157 C: [JA-
 158 Br: . n[icht' was der [sagt
 159 Tr1: [Dieter' [was STIMMT schlechter als
 160 C: [(lacht)
 161 Tr1: ein Baß-
 162 C: zwei Trompeten oder wie' oder zwei Oboen,
 163 Tr1: nee-de das gibts überhaupt nicht schlechter kann man gar

164 nicht stimmen als n Baß
 165 C: (lacht)
 166 Tr1: (lacht lange und laut)
 167 OW: och Heinz du- [dir gehts wieder gut was'
 168 Br: [(zupft Saiten seines Instruments)
 169 Tr1: komm willst dich hinsetzen'
 170 OW: NEE [bleib sitzen da ...
 171 X: [ne kleine Geige ist (Saitenzupfen) auch nicht was
 172 [Besseres-
 173 Tr1: [na . na . [na
 174 C: [(...)
 175 (Pause)
 176 C: du guckst die ganze Zeit das Ding an . das ist ne Oboe
 177 weißt du [(lacht)
 178 Tr1: [(lacht) du staunst daß daß du- (lachend) hast
 179 lange nicht GESEHEN- (lacht) ...
 180 (Schlüsselklappern, Spindtür wird geöffnet)
 181 Tr1: danke scheen für den Aschebecher- #
 182 [...]

Dieser Gesprächsausschnitt gliedert sich in zwei Abschnitte:

- d) (Zeile 117-164) Scherzsequenz: Rätselfragen als abwertende Bemerkungen zu anderen Instrumenten;
- e) (Zeile 165-182) Nachlauf: Bewertung der Scherzsequenz.

Analyse zu Abschnitt d):

Der Witz von der Bratsche und der DDR wird in Zeile 117-125 interaktiv abgewickelt: Nach einer impliziten, nur durch den Tonfall kenntlichen Bewertung ("(abfällig) Bratscher-"), durch die im nachhinein erkennbar das Witzthema konstituiert worden ist, stellt C eine Scherzrätselfrage (Röhrich 1980: 11), die so gleich eine bestimmte Witzerwartung schafft. Seine Frage gehört formal zu einer Unterklasse von Scherzrätseln, den "Gemeinsamkeits-Witzen" (andere Fragen dieser Art sind: "Was ist der Unterschied zwischen...?", "was ist das Gegenteil von...?"). Das konstitutive Witzelement für dieses Muster ist die Hörerwartung, daß in der Pointe ein "unerwarteter, vorher verborgener Zusammenhang des scheinbar Unzusammenhängenden sichtbar" (Ulrich 1978: 74) werden wird.

Der verborgene Zusammenhang in der Pointe ist aber nur bei spezifischem Vorwissen verständlich, und so wird dieser Witz von den Beteiligten auch nur deshalb als lustig empfunden, weil sie spezifisches Vorwissen haben, das sie auch einander unterstellen können.

Das Wissen, daß die Außenpolitik der DDR sich - zumindest aus westlicher Sicht - als ein ständiger Kampf um internationale Anerkennung aufgeführt hat (meine Aufnahme ist übrigens von 1985), ist zwar nicht gruppenspezifisch für Orchestermusiker. Allenfalls wäre hier zu vermuten, daß man über den Witz nur in westdeutschen Orchestern lachen konnte und nur dann, wenn man bestimmte politische Überzeugungen mit dem Witzerzähler teilte, also etwa bereit war, die Außenpolitik der DDR kritisch als Überkompensation jahrzehntelanger

Mißachtung zu bewerten - für einen DKP-Sympathisanten wird diese Pointe wohl nur witzig gewesen sein bei besonderer Fähigkeit zur Selbstironie oder wenn er bereit war, sich von Auswüchsen des Realsozialismus zu distanzieren.

Wohl aber ist das Wissen um die musikgeschichtliche Rolle der Bratsche für den Orchestergesamtklang und ihr historisch problematisches Image im Orchester gruppenspezifisch - im weiteren Sinne für Musikkenner, im engeren wie hier für Musikprofis. Dieses Wissen möchte ich als "Vorurteilswissen"⁷ kennzeichnen: Es gehört zu im Anwendungsfall nicht mehr hinterfragten geteilten Einschätzungen, Denktraditionen und Denkstereotypen. Es ist zwar nicht kodifiziert, indem etwa die Bratscher tarifvertraglich oder von der Dienstenteilung schlechter gestellt wären als andere Streicher - Witze, in denen die Bratscher verächtlich gemacht werden, sind aber einer der Prototypen des Orchestermusikerwitzes. Das Muster dabei ist Zuschreibung archaischer⁸ Rollenzuschreibungen und Konnotationen. Dieser Witztyp läßt sich ableiten von der eingeschränkten Bedeutung und Anerkennung, die musikgeschichtlich die Bratsche und damit auch ihre Spieler in der Vorklassik und teils auch noch in der Klassik im Orchester hatten. Bezogen auf die Orchestermusik des 18. Jahrhunderts ist es durchaus zutreffend, die Entwicklung der Bratsche als einen Kampf um Anerkennung zu beschreiben⁹.

Andererseits wird der Witz hier nicht als innovativ und spontan formuliert markiert und behandelt: In 107 drückt Tr1 aus, daß ihm der Witz bekannt sei, wenn auch die Pointe im Augenblick entfallen, und fordert C dennoch auf, den Witz zu erzählen, obwohl die Pointe nun keine überraschende Wendung für ihn bedeuten kann. Die Pointe wird von zwei Sprechern gleichzeitig vorgetragen - bevor sie damit fertig sind, ist auch Tr1 die Pointe schon wieder eingefallen.

Ursprünglich hatte der Witz hier eine interaktive Belegfunktion (etwa: die Distanz zum störenden Bratscher auch durch einen Witz zu markieren), der situative Zusammenhang löst sich aber mit der Expansion der Scherzsequenz zusehends auf - das Witzeerzählen wird zum Ritual.

Nachdem der Witz durch "allgemeines Lachen" als gelungen bewertet worden ist, vergewissert sich der Witzerzähler C beim Opfer Br, daß der den Witz so verarbeiten kann, daß die gemeinsame weitere Interaktion (auch der "Dienst") nicht gestört wird; C unterstellt dazu Br eine Fähigkeit, Witze auf seine Kosten zu ertragen, weil er humorvoll und zur Selbstironie bereit ist. Durch diese explizit positive Einstufung des Kommunikationspartners Br (in Zeile 127f.) repariert C vorsorglich einen potentiellen Imageschaden bei Br.

Die Anpflaumereien des Kollegen, die auf sein Instrument abzielen, sind ein Spiel mit Stereotypen: Der Sprecher weiß und unterstellt dieses Wissen auch dem "Opfer" und den Zuhörern, daß die Anspielung ein gängiger Topos ist, aber nicht auf die Situation des eigenen Orchesters konkret bezogen und mithin erst recht nicht auf die persönlichen Leistungen des "Angepflaumten". Diese aggressiven Späße erregen Lachen, denn spielerisch wird in ihnen statt einer Leistungsbewertung die *exklusive Funktion* des Lachens (Dupréel 1928) gehandhabt: Lachen kann Menschen aus einer Gruppe ausschließen. Selbst wenn er mitlachen kann - Br ist zunächst einmal als Außenseiter markiert.

Die nächste Rätselfrage präsentiert nun in Zeile 134 Ob1: "was klingt jetzt schlechter als ne BRATSCHHE-"; er knüpft an den ersten Bratschenwitz an. C sieht eine Chance, den Witzerzähler selbst zum Opfer zu machen (in 135: "ne Oboe das ist doch klar"), verfehlt dabei aber Ob1's Pointe (136: "n-ZWEI"). Br löst sich von seiner Opferrolle, indem er in die Witzsequenz kommentierend eingreift: in 136 kritisiert er Ob1's Witzversion als falsch, die nach der Überlieferung zutreffende Version sei "was ist schlimmer als eine Flöte' das ist (...)").

Dieser Witz ist nun tatsächlich schon sehr alt; in der "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" findet er sich 1828 in dieser Version:

Was ist schlechter als eine Flöte? fragte einst Cherubini, und antwortete selbst darauf: zwey Flöten. Die Anwendung dieses Instrumentes ist auch beschränkter, als die der Oboe, Clarinette u. s. w. (B.L.: Über Instrumente und Instrumentierung. Allgemeine Musikalische Zeitung 30 (1828), S. 372).

Die Scherzfrage stammt also mindestens aus dem frühen 19. Jahrhundert. Der anonyme Verfasser liefert auch gleich die Moral dieses Witzes mit: In dieser Zeit hatte das Instrument Mängel (im Klangvolumen, in der Intonation, durch die unausgebildete Klappenmechanik) und war darum im Orchester und in der Sololiteratur nur beschränkt verwendbar.

In den Zeile 142 und 144 wird die Scherzsequenz durch eine Pointenvariante zu dem Witzmuster "was ist schlechter/schlimmer als 1 x? - 2 x" fortgesetzt. Blockflöten sind schon um 1750 von den Querflöten aus dem Orchester verdrängt worden; sie gelten heute - ungeachtet hochqualifizierter und anspruchsvoller Barockmusikinterpreten - als typische Schülerinstrumente und bezeichnen hier eine musikalische "Außenwelt", die keinen Zugang hat zu der internen des Sinfonie- und Opernorchesters: Auf Blockflötenspieler blickt der Orchestermusiker herab. Zum Ausgleich wird hier also einmal statt der Binnenstrukturen die Integrität der ganzen sozialen Gruppe "Orchester" betont.

In Zeile 147 und 152 werden zwei Versuche gestartet, durch ironische Quintessenz die Witzsequenz abzuschließen: Die schlecht klingende Bratsche kann nicht ernst genommen werden, Anerkennung für sie kann allenfalls gönnerhaft-nachsichtig sein ("klingt doch süß").

Br schließt sich in 156+158 scheinbar mit einer Plausibilisierung an die zweite dieser Maximen ("ne Bratsche ist was Feines . ja-") an. Indem er sich auf die Autorität Mozart beruft (der u. a. mit seiner Sinfonia concertante in Es-Dur, KV 364 tatsächlich etwas für die Emanzipation der Bratsche geleistet hat), läßt er in der Schwebe, ob er sich D's und C's ironischem Modus anschließen oder ernsthaft etwas zur Ehrenrettung seines Instruments beitragen will.

So hat Tr1 (in 155 und 159+161) Schwierigkeiten, eine weitere Variante des Scherzrätsels zu etablieren. Erst im zweiten Anlauf gelingt es ihm, nachdem er einen Adressaten C durch Anrede mit Namen ausgewählt hat. Gerade bei Scherzrätseln ist es für den Schematräger wichtig, sich der Aufmerksamkeit und Bereitschaft der Adressaten zu aktiver Mitarbeit zu versichern, denn die Abwicklung des Scherzrätsels funktioniert im Sinne des Fragers nur, wenn sein Partner eine falsche Antwort gibt oder, noch besser, die Unratbarkeit des Rätsels

zugibt. In vorgreifender Verdeutlichung der Pointenvariante akzentuiert Tr1 in seiner Frageformulierung "STIMMT" und "EIN".

Doch C berücksichtigt in seiner Antwortvermutung (Zeile 162) die Betonung von "stimmt" nicht, sondern reproduziert nur zwei schon eingeführte Muster, nämlich:

- Umkehr des Schemas durch eine Pointe auf Kosten des Witzerzählers ("zwei Trompeten") und
- "was ist schlechter als 1 x? - 2 x'!" (x' = Variante von x).

Eine solche für die Sequenz nicht innovative Pointe kann nicht die Antwort sein; Tr1 liefert sie in 163f.: Die Rätselfrage wird ad absurdum geführt, weil sie nach der Steigerung eines nicht mehr steigerungsfähigen Extremwertes frage. Zur Abwechslung ist der Kontrabaß das Opfer.

Mithin gilt: Bratschenwitze sind zwar prototypisch, auch weil ihre historische Ableitung gut zu plausibilisieren ist. Doch die Bratscher sind nicht die einzigen Prügelknaben des Orchesters. Es gibt gruppeninterne Jargonwörter für fast alle Instrumente, und so sind sie auch in vielen scherzhaften Rätselfragen austauschbar. Jeder Orchestermusiker findet in einer jeweils fremden Instrumentengruppe Opfer für imageabträgliche Scherze¹⁰. Dabei ist für die Bewertung durch Beteiligte nicht entscheidend, ob die Witzpointe ihnen neu war, wohl aber, ob das Formulierungsverfahren in der Sequenz neuartig ist.

Analyse zu Abschnitt (e):

Durch die letzte Pointenvariante ist das Muster der Rätselfrage selbst in Frage gestellt worden - eine weitere Expansion scheidet aus. Daß Tr1 über seinen eigenen Witz am lautesten lacht, veranlaßt OW (in Zeile 167), Tr1's aktive Gesprächsbeteiligung, zumal seine Witzeleien, positiv als Indiz für seine wiedererlangte Gesundheit zu bewerten. Tr1 würdigt diesen Glückwunsch durch das Angebot seines Sitzplatzes an OW, was der aber ablehnt.

In 171 liefert ein nicht identifizierbarer Orchestermusiker noch einen Nachlauf zur Scherzsequenz: Er bestreitet, daß Bratschen gegenüber Geigen minderwertig seien, was Tr1 nur mit zweifelnd-kritischem "na . na . na" (in 173) bearbeitet.

In einem neuen Witzmuster (in Zeile 176f.) "pflaumt" C einen Kollegen an: er stuft dessen Blickweise als kommunikativ signifikant hoch und erteilt ihm scherzhaft Nachhilfeunterricht ("das ist ne Oboe weißt du"): Die Pointe spricht dem Kollegen indirekt und spöttisch elementares Wissen über sein Berufsfeld ab, denn die Äußerung impliziert, daß der Angesprochene den Sachverhalt noch nicht gewußt hat. Tr1 lacht und expandiert diese Herabsetzung in 178f. durch eine Zuschreibung von Senilität: Der Kollege sei so vergeßlich, daß er ein anderes Instrument nicht mehr identifizieren könne, wenn er es längere Zeit nicht gesehen habe.

Ob man nun Kollegen und ihre Instrumente in scherzhaften Rätselfragen abwertet oder ihnen berufsspezifisches Grundwissen abspricht - die verbale Selbstdarstellung der Gruppeninteraktion in spielerischer Kommunikation kontrastiert auffällig zur vom Beruf geforderten Kooperations- und Integrationsbereitschaft.-

Die folgenden beiden Beispiele sind zwei weitere kurze Ausschnitte aus diesem Pausengespräch (ca. eine Viertel- bzw. eine halbe Stunde später); in ihnen wird auf den Witz von der Bratsche, die wie die DDR um ihre Anerkennung kämpft, und seine Variationen referiert.

Im Beispiel 2 geschieht das, um mit scherzhaften Mitteln ein neues praktisches Problem zu lösen, das ernsthaft nicht thematisiert werden könnte, ohne beziehungsschematisch üble Komplikationen zu riskieren.

Beispiel 3

183 Br2: (stimmt sein Instrument durch und spielt sich mit
184 etüdenartigen Skalen ein)
185 (Nach ca. 1 Minute, während der sich die Anderen
186 unterhalten, ohne von Br2 Notiz zu nehmen:)
187 Tr1: (...) sind die doch meistens . du Horst sei froh- daß du
188 vorhin [nicht da warst da wir- über den (h) Franzen
189 OW: [(lacht)
190 Tr1: gesagt haben da müßtest du jetzt ganz schnell [einpacken
191 Br2: [(bricht
192 Tr1: nicht mehr rum[fummeln hier-
193 Br2: mit Spielen ab) [ich muß mich mal n bißchen einspielen
194 du . [aber- [(spielt weiter)
195 A: [das kennt er [ja (leiser) da kennt er [ja,
196 Tr1: [ja, kennst
197 Tr1: ja die ganzen Sachen (lacht laut auf)
198 OW: ich würd das nicht an den hohen halten-
199 Tr1: (h) das ist der Kampf den jetzt den er führt hier um die
200 Anerkennung hier- (lacht auf)
201 Br2: (bricht mit pizzicato-Ton ab) [zwei Bratschen schlimmer
202 Tr1: [anstatt/
203 Br2: als eine
204 Br2: Heinz das sag ich dir
205 Tr1: &nee-ee eine kann schlimmer äh äh eine ist schon
206 (lachend) schlimm genug (lacht)
207 Br2: (fährt mit seinen Einspiel-Etüden fort: Tremolo,
208 Triller)
209 Tr1: nee .. wie spät ist denn' .. Klaus wo sitzen wir
210 (Trompeter spielen sich nun auch ein)
211 [...]

Br2 spielt sich intensiv mit Etüden und Tonleiterskalen ein; er stört so die anderen in ihrem Gespräch. Da aber das Einspielen zum routinemäßigen Aufgabenprofil eines jeden Orchestermusikers vor dem Dienst gehört, können Kollegen, die sich nicht oder nicht mehr weiter einspielen wollen, nicht explizit und ernsthaft um Ruhe bitten für ihre anderen gemeinsamen Aktivitäten geselliger Art (wie

Unterhaltungen, Kartenspiele). Auf dieses vorrangige Recht für berufsbezogene Aktivitäten beruft sich Br2 in Zeile 193f. ("ich muß mich mal n bißchen einspielen du . aber-") und spielt weiter, obwohl er von Tr1 unter Hinweis auf die abfälligen Bemerkungen gegen Br indirekt zum Aufhören aufgefordert wird (in 187+188+190+192). Selbst wenn man die implizite Form in Rechnung stellt, mit der Br seinen Anspruch anmeldet und Störungen abwehrt, ist es auffällig und erklärungsbedürftig, daß Br sich überhaupt veranlaßt sieht, sein Verhalten zu erklären und zu legitimieren. Die Anderen versuchen nun, mit spielerischen Mitteln zu markieren, daß sie Br2's Spiel als Störung ansehen.

In den Zeilen 195 und 196f. äußern sich A und Tr1 kalküliert ambivalent, die Referenz von "das" bzw. "die ganzen Sachen" ist doppeldeutig: die Klasse der abfälligen Bemerkungen über die Bratsche vs. Bratschenetüden und das Repertoire der Einspielmethoden.

In Zeile 199f. verweist Tr1 auf die eingeführte Witzpointe "Bratschen kämpfen um Anerkennung" und schreibt sie dem konkreten Verhalten eines Kollegen als dessen Handlungsorientierung zu¹¹. Tr1 spielt dabei damit, daß die Unverbindlichkeit ritueller Sprüche zur Disposition gestellt wird: Das Negativimage der Bratsche ist nicht in einer fiktiven Scherzwelt angesiedelt, sondern hier und jetzt im Verhalten des Kollegen aktuell. Implizit definiert er dadurch Br2's Bratschenspiel als "Üben" um, und Üben im Stimmzimmer ist für ihn kein so fraglos legitimes Verhalten wie "Einspielen". Tr1's Äußerung in 199f. steht somit als plastische Variante in einer Reihe mit stereotypen Sprüchen, mit denen Orchestermusiker das Üben der Kollegen in Proben und Pausen als störend markieren und abzuwürgen versuchen.

Br2 unterbricht tatsächlich zeitweilig sein Spielen, um sich in Zeile 201+203 verbal-selbstironisch gegen die Frotzeleien zu wehren. Er zitiert einen der zuvor präsentierten Witze, und zwar in verknappter Form, nur mit dessen Pointe ("2 x ist schlimmer als 1 x"): Er spielt sich als einziger im Raum ein, also kann es für die anderen gar nicht so schlimm sein. Br2 will durch diese Pointe auf Kosten seiner eigenen Instrumentengruppe seine Fähigkeit zur Selbstironie unter Beweis stellen und seine Übe-Aktivität legitimieren - dies ist sozusagen eine Legitimation unter verschärften Bedingungen.

Die Replik von Tr1 ist ein abgewandeltes Selbstzitat seiner Witzvariante aus Beispiel 2, Zeile 159+161+163f., jetzt auf "Bratsche" statt auf "Baß" bezogen, allerdings unter Formulierungsschwierigkeiten. Er weist damit Br2's Einwand zurück: Schon ein Bratscher, der übt, störe. Tr1 kann diese Situationsbewertung aber nicht als Handlungsnorm bei Br2 durchsetzen: Der übt weiter, und Tr1 wechselt das Thema; er erkundigt sich nach seinem Sitzplatz im Orchestergraben. Die Sitzweise dort ist bei Abstechern wegen der anderen, meist beengteren Raumverhältnisse ein praktisches Organisationsproblem, das Kollegen untereinander gesprächsweise lösen müssen.

Beispiel 4

212 Br2: (spielt sich weiterhin ein, verspielt sich dabei gerade)

213 Tr2: ja- son Bratscher kann schon LÄSTIG sein- .. (lacht
 214 kurz)
 215 Tr1: da brauchst du nicht mal ZWEI dazu einer reicht so nur
 216 Br2: (spielt Skala mit übermäßigen Tonschritten)
 217 Tr2: (leise) ja . da war er ganz [bö's wenn wir n
 218 Tr1: (ruft) [Hans'
 219 Br2: (ruft) ja'
 220 Tr1: wir haben gerade festgestellt spiel das deiner Frau zu
 221 Hause vor
 222 Tr2: (lacht)
 223 Br2: (spielt auf dem Flügel im Stimmzimmer ein Arpeggio,
 224 dabei:) (...) scho[n . dann schmeißt se m[ich RAUS,
 225 Tr1: [m-ha (lachend) [(h) + aber uns
 226 traust du das zu hier (lacht) ..
 227 Tr2: (lacht)
 228 Tr1: haste keene Angst da (lacht) (saugt mit schmatzendem
 229 Tr1: Geräusch an seinem Trompetenmundstück) (plötzlich
 230 genervt) ach SCHEISS ich finde wir gehen REIN ist
 231 stinklangweilig hier herumstehen- .. [hau auf die Pauke
 232 Br2: (ruft) [Heinz ich möcht
 233 Tr1: [wir fangen an
 234 Br2: [mal wissen was du immer gegen die Bratsche einzuwenden
 235 hast du
 236 Tr1: gegen die Bratsché oder Bratschér- wie hast du das [eben
 237 Br2: (ist nähergekommen) [na
 238 die BRATSCHE ja . eben-
 239 Tr1: nee ich hab nichts gegen die Bratsche gegen DICH hab ich
 240 etwas
 241 (allgemeines Lachen)
 242 Br2: naja- deswégen
 243 Tr1: die Bratsche klingt ja gut (lacht) ... komm wir [gehen
 244 Br2: [(spielt
 245 Tr1: [rein . sonst [stehen wir (...)
 246 Br2: [weiter)
 247 X: warúm [warúm warúm

In Zeile 213 nimmt Tr2 einen technischen Lapsus des übenden Br2 zum Anlaß, mit einer erneuten negativen Bewertung des Bratschers dessen angeblich situationsinadäquates Verhalten zu brandmarken. Seine Äußerung wirkt durch ihren Charakter einer stereotypen Spruchweisheit wie ein Resümee einer gemeinsam kommunikativ erarbeiteten Einstellung, wie eine fokusaflösende Quintessenz, nicht als Einladung zu weiterer verbaler Explikation. Doch dazu wird sie benutzt.

In Zeile 215 pflichtet ihm Tr1 bei mit einem "Mischzitat" aus den beiden Witzvarianten mit den Mustern 2 x schlimmer als 1 x" und "1 x ist nicht steigerungsfähig, da schon Extremwert": *Ein Bratscher stört genug!* Tr1 knüpft damit an seine Äußerung aus Beispiel 3, Zeile 205f. an ("&nee-ee eine kann schlimmer äh äh eine ist schon (lachend) schlimm genug (lacht)"). Die beiden Bemerkungen der Trompeter sind an die Teilnehmer der Plauderrunde im Stimmzimmer gerichtet, nicht an Br2; doch nun wird wieder er "angemacht":

In Zeile 220f. gibt Tr1 einen tatsächlich in seiner Formulierung neuartigen Angriff auf Br2 aus als Zitat aus dem Gespräch der anderen im Stimmzimmer und

so als gemeinsame Einstellung gegenüber Br2 - in Wirklichkeit ist Br2's Spiel in dieser Weise noch nicht kommentiert worden. Die Technik von Tr1's Angriff besteht in einer als Vorschlag maskierten Kritik; der Kern der dahinterstehenden Aufforderung ist: "Übe gefälligst zu Hause!" Die Formulierung mit der "Frau", der Br2 etwas vorspielen solle, ist zunächst nur Garnierung, steht nicht im Fokus; doch Br2 begründet in seiner Replik unter Fokusverschiebung mit ihr seinen Widerspruch: Das häusliche Üben sei seiner Frau nicht zuzumuten. Das ist für Tr1 geradezu eine Einladung, in 225f.+228 pointiert Br2's Üben im Stimmzimmer als Zumutung für die Kollegen und damit als noch schwerwiegenderen Verstoß zu denunzieren. Interessant ist bei diesem Spiel mit gegenseitigen Repliken, daß beide Bemerkungen (in 220f. und 224) auf Kosten von Br's abwesender Frau gehen - diese Orchestermusiker-Gruppe ist eine Männerrunde, die für Pointen auf Kosten anwesender Kollegen und für Ausdrucksformen temporärer Solidarisierung die Abwesenheit von Frauen als Ressource nutzt.

Unvermittelt wechselt Tr1 in Zeile 230 das Thema; schon in der vorgreifenden Verdeutlichung "*ach* SCHEISS" drückt er seine emotionale Betroffenheit aus: Er ist des langen Wartens aufs Eingerufenwerden überdrüssig, er sitzt im Stimmzimmer wegen des verzögerten Opernbeginns "fest". In seiner Beschwerde maßt er sich spielerisch eine Rolle an, die mit seinen realen Kompetenzen als ausführender Orchestermusiker - für die Kollegen klar erkennbar - unvereinbar ist: nämlich durch sein Betreten des Orchestergrabens den Beginn der Aufführung zu bewirken. Spielerisch wird so das Vorliegen "höherer Gewalt" bestritten.

Doch in Zeile 232+234f. besteht Br2 auf einer metakommunikativen Expansion des Schemas "abfällige Kommentare über den (übenden) Bratscher". Er identifiziert Tr1 als den Schematräger, der die Verantwortung für die abfälligen Sprüche zu tragen habe, und fordert ihm eine Begründung ab.

Auch die Metakommunikation entwickelt sich zum Spiel: In Zeile 236 bereitet Tr1 das durch eine scheinheilige Identifizierungsfrage¹² vor - "scheinheilig", weil er ein (akustisches) Verstehensproblem vorgibt, in Wirklichkeit aber die Bühne für einen weiteren spielerischen Angriff auf Br2 aufbaut. Br2 unterstellt Tr1 ein unspezifisches Ressentiment gegen eine andere Instrumentengruppe im Orchester und präzisiert das auch durch seine Identifizierungshilfe (in 237f.: "na die BRATSCHE ja . eben ").

In Zeile 239f. weist Tr1 diese Interpretation seines Verhaltens zurück und vollzieht nun das spielerische Zur-Disposition-Stellen des Stereotyp-Charakters der Frotzeleien, das er schon in Beispiel 3, Zeile 199f. ("(h) das ist der Kampf den jetzt den er führt hier um die Anerkennung hier- (lacht auf)") angedeutet hat: Seine Vorbehalte richteten sich nicht gegen das andersartige Instrument - von dem wolle er sich gar nicht distanzieren (denn, in 243: "die Bratsche klingt ja gut") - sondern gegen die Person des Kollegen. Doch daß auch dies wieder nur eine Frotzelei ist, ratifizieren die Zuhörer durch Lachen (in 241) und die beiden "Streithähne", indem sie dieses Thema sogleich wieder fallenlassen, ohne die Vorwürfe zu explizieren oder sonstwie zu bearbeiten. Tr1 greift seinen Vorschlag wieder auf, in den Orchestergraben zu gehen (und stößt damit auf Widerspruch), und Br2 übt weiter Bratsche.

4. Ergebnis

Ich komme von der Beispielanalyse zu einer allgemeinen These: Scherzkommunikation dient als Beziehungsarbeit, mit der eine ernsthafte Bearbeitung von Spannungen und Widersprüchen verhindert werden soll, die für die berufliche Interaktion kontraproduktiv oder zumindest verkomplizierend sein könnte. Ziel ist also nicht die Auflösung dieser Widersprüche, sondern eine wechselseitige Demonstration einer positiven Kommunikationsbeziehung trotz der manifesten Brüche und Widersprüche: Die Beteiligten demonstrieren einander mit einer scherzhaften Bearbeitung von Brüchen in der Selbstdefinition und von Widersprüchen der sozialen Welt, daß Interaktion weiterhin möglich ist, indem eine positive Kommunikationsbeziehung als gültig gesetzt wird - unabhängig von tatsächlich bestehenden Einschätzungen; diese werden nämlich durch den scherzhaften Modus und die in ihm geltenden abweichenden Regeln für Reaktionen und Expansionen ausgeblendet.

Scherzhafte Austausche in beruflichen sozialen Welten sind freilich ambivalent: Zum einen werden durch scherzhafte Austausche Geselligkeit und der Freiraum zur positiven Beziehungsarbeit unter Kollegen betont; dies gilt oben- drein als unterhaltsames soziales Ereignis. Andererseits stellen scherzhafte Austausche hohe Anforderungen an die Interaktionskompetenz der Beteiligten - weniger auf der Produktionsseite, denn viele Scherze sind ritualisiert und werden gerade als nicht neu in der Pointe markiert; mit den Scherzen greift man auf ein reiches Repertoire beruflicher Folklore zurück.

Wenn A einen imageabträglichen Scherz über B macht, definiert er gerade damit B als Kollegen, der diesen Scherz souverän verarbeiten kann, der ihn nicht als persönliche echte Zuschreibung versteht und beleidigt reagiert. Mit dieser Aufwertung vermeidet A, eine aufrichtig schlechte Meinung über B ernsthaft zu thematisieren und so die weitere berufliche Kooperation mit B zu gefährden.

Andererseits erfordern Scherze eine erhöhte Verarbeitungskompetenz: Der angefrotzelte Kollege muß schlagfertig reagieren können, er muß u.U. bereit sein, die Selbstverständlichkeit seines Anspruchs, hier und jetzt seinen beruflichen Verpflichtungen nachzukommen und dabei von den anderen in Ruhe gelassen zu werden, zur Disposition zu stellen - wer übt, stört. In Streßsituationen kann sich das für das Opfer von Frotzeleien als eine Form von Mobbing darstellen.

Innerhalb des Orchesters werden durch Manifestationen einer Scherzbeziehung Kollegen als nicht zu einer "in-group" gehörig definiert. Eine solche "in-group" kann freilich unterschiedlich definiert werden; zum Beispiel:

- "Bläser"; sie grenzen sich durch Frotzeleien von den Streichern ab;
- die erfahrenen und routinierten älteren Musiker: Die jüngeren werden Routinetests unterzogen und als Opfer von Schabernack ausgewählt.
- Männer: Solidarisierung als in-group - als Versuch, Frauen als nicht für den Beruf der Orchestermusikerin geeignet auszugrenzen. Diese Haltung können sich heute nur noch Musiker in einigen sog. "Spitzenorchestern" leisten (Wiener und Berliner Philharmoniker); für die Mehrzahl der deutschen Sinfonieorchester ist eine geschlechtsbezogene Diskriminierung schon lange nicht

mehr durchzuhalten. Freilich hindert das die Männer nicht, ihre Kolleginnen "scherzhaft" als sexuelles Freiwild anzusprechen.

Schon daß die Scherzbeziehung in solch wechselnden Konstellationen im Vollzug von Interaktion definiert wird, spricht gegen Radcliffe-Browns Annahme, die Scherzbeziehung (sowohl zwischen Clans als auch innerhalb von Familien) sei ein Verfahren, ein vordefiniertes und stabiles System sozialen Verhaltens zu organisieren, in dem die Komponenten "soziale Konjunktion" und "soziale Disjunktion" aufrechterhalten und zusammengeführt werden. In der Praxis des Orchesters wird Scherzkommunikation nicht so eindeutig zur Organisation eines definierten und stabilen Systems sozialen Verhaltens benutzt. Die für die Beteiligten und in der Analyse interessantesten Belege für Frotzeleien und andere Scherzsequenzen sind die, in denen mit der Ernsthaftigkeit von Zuschreibungen gespielt wird und in denen Konstellationen von Verbündeten in komischen Konflikten schnell wechseln¹³. So wird die Fähigkeit des Partners getestet, Scherze auf seine Kosten zu verarbeiten; das Risiko dieser Interaktionsspiele besteht darin, daß eine nicht geplante potentielle Veränderung der Kommunikationsbeziehung in Kauf genommen wird.

Die Scherzbeziehung ist bei Richards eine Partnerschaft von Feinden, die sich in rituellen und traditionellen Scherzen ausdrückt; die Interdependenz der Beteiligten wird beispielsweise durch ein Flirtverhalten angedeutet, das auf eine Verfügbarkeit für Heiratsansprüche verweist, die nicht mehr real gegeben sind. Das paßt zur Beobachtung, daß unter Orchestermusikern archaisch-antiquierte Muster rituell zitiert werden: Die Witze auf Kosten der Bratsche und ihrer Spieler deuten die untergeordnete Rolle des Instruments in früheren Musikepochen an, sind der gegenwärtig zweifelsfrei emanzipierten Rolle des Instruments im Orchester als ernsthafte Beschreibung nicht angemessen; sie implizieren aber, daß die Musiker in ihrer geschlossenen sozialen Welt aufeinander angewiesen sind.

Wenn eine scherzhafte Interaktionsmodalität etabliert ist, können die Beteiligten potentiell imagebedrohende problematische Aspekte ihrer beruflichen Interaktion thematisieren, ohne daß sie lokal mit unerwünschten Konsequenzen für die Folge-Interaktion bearbeitet werden müssen, etwa durch explizite Thematisierung der Divergenz. Scherze wirken so als "Wink mit dem Zaunpfahl". Diese Verfahren werden von Goffman als Techniken taktvoller Imagepflege beschrieben:

Die Regel dieser inoffiziellen Kommunikationsformen besteht darin, daß der Sender nicht so handeln sollte, als habe er die Nachricht, auf die er angespielt hat, offiziell mitgeteilt, während die Empfänger das Recht und die Verpflichtung haben, so zu handeln, als hätten sie die in der Anspielung enthaltene Nachricht nicht offiziell erhalten (Goffman 1991: 36f.).

Transkriptionszeichen

- (1) Intonation am Äußerungsende
- , Senken der Stimme, Schlußintonation
- Stimme bleibt in der Schwebelage; Fortsetzung unbestimmt

'	Heben der Stimme; nichtterminierende Fortsetzungsintonation
:	Heben der Stimme mit terminierender Fortsetzungsintonation, die den baldigen Abschluß der Äußerung ankündigt
(2)	Pausen
.	ganz kurzes Absetzen innerhalb einer Äußerung; eher syntaktisches Gliederungszeichen als meßbare Pause
..	kurze Pause
...	mittellange Pause
(Pause)	lange Pause, die nicht mehr dem "turn" eines bestimmten Sprechers zugeordnet werden kann
mhM	"Gefüllte Pause" (hier zweigipflig mit Betonung auf dem 2. "m") oder Rezeptionssignal
(3)	Markierungen der Sprechweise
KLAR	auffällige Betonung
nája	auffällige Akzentuierung
a:ch	auffällige Dehnung
&	auffällig schneller Anschluß einer Äußerung
(leise)	Charakterisierung von Sprechweisen und Tonfall, para- und nichtsprachlichen Vorgängen. Die
(lacht)	Charakterisierungen
(spielt einen Ton)	stehen vor den entsprechenden Äußerungen und Stellen und gelten bis zum Äußerungsende (Sprecherwechsel), bis zu einer neuen Charakterisierung oder bis zum Zeichen "+"
+	Ende der Gültigkeit einer Charakterisierung
(4)	Sonstige Zeichen
(..)	unverständliche Stellen unterschiedlicher Länge
(...)	
(Leute?)	nicht genau oder zweifelsfrei verständlich, vermuteter Wortlaut
(h)	Formulierungshemmung, "Drucksen", sofern keine genauere phonetische Wiedergabe möglich ist
(k)	Korrektursignal
A: [gleichzeitiges Sprechen von A und B
B: [
die/	Unterbrechung eines Sprechers durch einen anderen
"xxxxx"	Markierung von Zitaten (z. B. durch Intonationswechsel, Imitation von Sprechweisen)

Anmerkungen

- 1 Ich verzichte bei alltagsweltlichen Begriffen wie "frotzeln" auf Definitionen und Abgrenzungen, weil auch die Beteiligten diese Begriffe meist unreflektiert verwenden. Zu dieser Problematik vgl. Christmann und Günthner (beide in diesem Band)

- ² Den Begriff der "sozialen Situation" verwendet Radcliffe-Brown nicht; ich benutze ihn hier im Sinne von Gumperz als bestimmte Personenkonstellation, die sich auf einem bestimmten Schauplatz für eine bestimmte Zeit herstellt.
- ³ Vgl. Zijderveld 1976: 147. Zijderveld kritisiert allerdings an Radcliffe-Brown, daß tatsächlich Scherzbeziehungen zwischen Menschen verschiedener Generationen häufiger vorkämen, etwa zwischen einem Mann und dem Frau des Bruders seiner Mutter.
- ⁴ Auch Christmann (in diesem Band) weist auf die Ironietechnik der Perspektivenübernahme hin.
- ⁵ Das erinnert an die von Günthner (in diesem Band) beschriebene Technik, Frotzeleien durch Hyperbeln zu markieren.
- ⁶ Nebenbei bemerkt: Diese Orientierung am Instrument übernehme ich für Transkripte und Analysen: Ich definiere die Musiker über ihr Instrument, da persönliche Kennzeichnungen und Namen für die Interaktion sekundär sind.
- ⁷ Es wäre zu überlegen, ob das Hintergrundwissen, über das Orchestermusiker verfügen müssen, um die Scherzhaftigkeit bestimmter unmarkierter Äußerungen erkennen zu können, in diesem Fall schon sich der von Christmann (in diesem Band) beschriebenen "gleichen Gesinnung" als einer gruppenspezifischen Ideologie annähert. Günthner (in diesem Band) verweist auf das von den Interagierenden geteilte Wissensrepertoire, dessen Kenntnis für eine adäquate Interpretation der Frotzelei notwendig sei.
- ⁸ Zum Archaismus vgl. Günthner (in diesem Band), die den Bezug auf eine sozial nicht mehr gebräuchliche Rolle und die sprachlichen Formen zu ihrer Bezeichnung als Frotzeltechnik beschreibt.
- ⁹ Das historische Image der Bratsche im Orchester des 18. Jahrhunderts und die Emanzipationsversuche im 19. Jahrhundert beschreibe ich in Schütte 1981: 251-253 genauer.
- ¹⁰ Die Bratscher/innen sind nicht die einzige Instrumentengruppe, die von den anderen verächtlich gemacht wird. Auch über Kontrabässe wird gerne gespottet - was auch dem Außenstehenden wegen der Schwerfälligkeit und Transportprobleme bei diesem Instrument einleuchtet. Aus einem Witz, den ich von Orchestermusikern gehört habe, wird die Zuschreibung professioneller Minderwertigkeit an Bratscher besonders deutlich - sie können nicht einmal ihr Instrument stimmen, erfüllen also nicht einmal die Vorbedingungen musikalischer Kompetenz: "Tumult in der Probe - der Dirigent klopft ab und ruft: 'Was ist denn da hinten los?' Hebt der 1. Klarinettist sein in zwei Teile zerbrochenes Instrument hoch und schreit: 'Das hat dieser Bratscher da vor mir gemacht!' Der Dirigent zum Bratscher: 'Ja, wie können Sie denn nur!' Der Angesprochene: 'Ja, er hat ja auch mein Instrument kaputtgemacht!' Der Dirigent: 'Zeigen Sie mal!' Der Bratscher hebt sein Instrument hoch - der Dirigent daraufhin: 'Man sieht doch überhaupt nichts daran!' Der Bratscher: 'Doch, er hat an einem Wirbel gedreht, und jetzt will er mir nicht sagen, an welchem!'"
- ¹¹ Hier wie schon in Zeile 97 ist der Wechsel zur "lateralen Adressierung" (vgl. Günthner, in diesem Band) auffällig: ein Versuch des Frotzelnden, eine Koalition mit dem Publikum einzugehen.
- ¹² Eine Identifizierungsfrage leitet eine eingeschobene Nebensequenz ("side sequence" im Sinne von Jefferson 1972) ein, in der die Beteiligten Verstehensprobleme oder Wissensgefälle zwischen ihnen beseitigen, die sie als Hindernis für eine erfolgreiche Fortsetzung der laufenden Kommunikation ratifiziert haben (vgl. Kallmeyer 1977).
- ¹³ Auch für Günthner (in diesem Band) können die analytisch zunächst getrennten Interaktionsrollen von Frotzelsubjekt, -objekt und -publikum in längeren Austauschwechseln.

Literatur

- Apte, Mahadev L. (1985): *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*. Ithaca/London (daraus Kapitel 1, "Joking relationships", 29-66).
- Avgerinos, Gerassimos (1980): *Musiker-Jargon. Ein vergnüglicher Sprachführer*. Mainz.
- Bradney, Pamela (1957): *The Joking Relationship in Industry*. *Human Relations* 10: 179-187.
- Christensen, James Boyd (1963): *Utani: Joking, sexual license, and social obligation among the Luguru*. *American Anthropologist* 6: 1314-1327.
- Christmann, Gabriela B. (in diesem Band).
- Douglas, Mary (1968): *The social control of cognition: some factors in joke perception*. *Man, New Series*, 3, 361-376.
- Dupréel, E. (1928): *Le Problème Sociologique de Rire*. *Revue Philosophique* 106: 213-260.
- Goffman, Erving (1991): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt/Main.
- Günthner, Susanne (in diesem Band).
- Gumperz, John (1971): *Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway*. In Collaboration with Jan-Petter Blom. In: John J. Gumperz: *Language in Social Groups*. Stanford, 274-310.
- Gumperz, John (Hrsg.) (1982): *Language and social identity*. Cambridge.
- Henrich, Dieter (1976): *Festsitzen und doch freikommen (Über eine Minimalform komischer Kommunikation)*. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*. München, 445-449.
- Jefferson, Gail (1972): *Side Sequences*. In: Sudnow/ David (eds.): *Studies in Social Interaction*. New York, 294-338.
- Kallmeyer, Werner (1977): *Verständigungsprobleme in Alltagsgesprächen. Zur Identifizierung von Sachverhalten und Handlungszusammenhängen*. *Der Deutschunterricht* 29: 52-69.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1965): *On joking relationships*. *Africa* 13: 195-210. Abgedruckt in: A. R. Radcliffe-Brown: *Structure and Function in Primitive Society*. New York, 90-104.
- Richards, A. I. (1937): *Reciprocal clan relationships among the Bemba of N. E. Rhodesia*. *Man* 37: 188-193.
- Röhrich, Lutz (1980): *Der Witz. Seine Formen und Funktionen. Mit tausend Beispielen in Wort und Bild*. Stuttgart 1977, München 1980.
- Schütte, Wilfried (1991): *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern*. Tübingen.
- Strasser, Otto (1984): *Sechse is. Wie ein Orchester musiziert und funktioniert*. Wien 1981, München 1984.
- Sykes, A. J. M. (1966): *Joking relationships in an industrial setting*. *American Anthropologist* 68: 188-193.
- Ulrich, Winfried (1978): *Der Mißverständniswitz. Erscheinungsformen mißlingender Kommunikation, dargestellt an einer ausgewählten Textsorte*. *Muttersprache* 88: 73-92.
- Zijderveld, Anton C. (1976): *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Granz/Wien/Köln: Styria (ndl. Originalausgabe: "Sociologie van de zotheid". Meppel 1971).